

## DÁMASO ALONSO, CRÍTICO CIENTÍFICO

Hace dos años publiqué en *La Torre*, revista de la Universidad de Puerto Rico,<sup>1</sup> un artículo titulado "La crítica entusiasta de Dámaso Alonso". Tomé entonces como punto de partida este pasaje del prólogo de su libro *Poetas españoles contemporáneos*: "Tengo admiración, y aun sincera compasión por los críticos, que tal carga y responsabilidad llevan. Y aun yo mismo soy algo parecido a un crítico, bien que no un crítico crítico, sino un crítico entusiasta. Hablo cuando estoy conmovido. Y hablo procurando extender la emoción que yo siento, hacer partícipes de ella a otros. Pero comprendo y respeto la misión de la crítica literaria".<sup>2</sup>

Esa crítica entusiasta, esa valoración conmovida, que procura extender su emoción a otros, la relacionaba yo con la poesía, con lo que el propio Dámaso Alonso dice, en otro lugar, del poeta: "El poeta, al ponerse a escribir, hondamente conmovido, quiere en realidad transmitirnos un mensaje, y ese mensaje es una mezcla de elementos conceptuales, afectivos e imaginativos".<sup>3</sup> Es ésta la mejor descripción posible de la crítica entusiasta de Dámaso Alonso: "una mezcla de elementos conceptuales, afectivos e imaginativos". Como prueba, aducía algunas muestras de crítica damasiana en que se funden estrechamente, armoniosamente, la solidez de los conceptos, la hondura de la emoción y el brillo de las imágenes.

Pero quizá la idea de una crítica entusiasta, el perfil de un crítico poeta, tampoco expresan bien el valor esencial de la crítica de Dámaso Alonso. Quizá la poesía y el entu-

<sup>1</sup> *Revista La Torre*, Universidad de Puerto Rico, núm. 9, pp. 123-131.

<sup>2</sup> *Poetas españoles contemporáneos*, p. 10.

<sup>3</sup> *Cuatro poetas españoles*, p. 106.

siasmo no dan la medida exacta de esta crítica, que ha dejado huellas imborrables en la valoración de nuestra literatura y ha esclarecido puntos muy importantes de literaturas ajenas. Tal era la impresión que a mí mismo me producía la relectura de aquel artículo, aun cuando en él observaba que el entusiasmo del crítico, lejos de ofuscar su mirada, la había hecho más penetrante y le había facilitado hallazgos decisivos.

#### UNA CARTA DE DÁMASO ALONSO

Vino a confirmar mi sospecha una carta que el propio Dámaso Alonso me escribió hace casi veinte años, semiolvidada por mí entre las muchas que de él conservo. Dice lo siguiente:

17 de nov<sup>o</sup> 71

Mi querido Valentín G<sup>a</sup> Yebra:

Como le dije a V. anoche, el original de Armando Durán sobre la novela sentimental y caballerescas merece, creo, sin duda, figurar en la BRH.<sup>4</sup>

Repito que lamento lo que considero muy injusta manera de prescindir de mí en el prologo. Porque entre la vaguísima afirmación de Hatzfeld (1948)<sup>5</sup> y la propuesta formal, aunque sin torear al toro, del Sr. Beardsley (1958),<sup>6</sup> está mi libro (1950),<sup>7</sup> en que no sólo planteo la

<sup>4</sup> Gredos lo publicó el año 1973 como núm. 184 de la colección "Estudios y Ensayos" de la *Biblioteca Románica Hispánica*, fundada y dirigida por Dámaso Alonso, con el título de *Estructura y técnica de la novela sentimental y caballerescas*.

<sup>5</sup> Se refiere a un artículo de H. HATZFELD, titulado "Esthetic criticism applied to Medieval Romance Philologie", publicado en *RPh*, I (1947-48), pp. 305 ss.

<sup>6</sup> M. C. BEARDSLEY, *Aesthetics; problems in the philosophy of criticism*, New York, 1958.

<sup>7</sup> Se trata de *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, cuya primera edición publicó Gredos en 1950.

cuestión de lo que puede ser la crítica "científica" de la obra literaria, sino que hago unos intentos concretos de aplicación de la teoría. Al basarme en los dos aspectos del "significante" y el "significado", *amplio, por primera vez en el mundo (creo)*,<sup>8</sup> el análisis, procedente de la lingüística, a la literatura. Las escuelas estructurales más recientes (los discípulos de Coseriu, p. ej.) siguen apoyándose en lo mismo.

Es cierto que yo intenté más veces el estudio desde el punto de vista del "significante" (pero sin nunca olvidar el "significado"), pero fue porque era lo más fácil, y por algo había que empezar. Pero en varias partes del libro he seguido el camino opuesto (oda a Salinas, superación de la "imposibilidad de dos contrarios en un mismo sujeto" en la mística en general y en San Juan de la Cruz, etc.).

Claro está que la culpa de estos olvidos está en la generación española posterior a la mía.

Un abrazo de su

Dámaso Alonso

Esta carta lo aclaraba todo. La crítica literaria de Dámaso Alonso no era sólo una crítica entusiasta, una crítica poética, sino también una crítica *científica*.<sup>9</sup> El autor de *Poesía española*, que yo consideraba y sigo considerando el libro mayor de Dámaso Alonso, el más representativo de su actitud conceptual, afectiva e imaginativa en la tarea crítica, no sólo expone en él teóricamente lo que puede ser la crítica *científica* de la obra literaria, sino que hace "intentos concretos" de aplicación de su teoría. Y esos intentos, que yo llamaría logros espléndidos, son los seis estudios que allí dedica a los más grandes poetas de nuestro Siglo de Oro: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo.

<sup>8</sup> El subrayado es de Dámaso Alonso.

<sup>9</sup> El entrecomillado de este adjetivo en la carta equivale, creo, a un subrayado.

He releído *Poesía española* a la luz de esta carta escrita veintiún años después de publicado el libro, y he comprobado la verdad y precisión de lo afirmado en la carta. Escribo este nuevo artículo para subsanar, aunque sea mínimamente, los olvidos que lamenta Dámaso Alonso.<sup>10</sup>

## I

TEORÍA DE LA CRÍTICA "CIENTÍFICA" EN  
POESÍA ESPAÑOLA

De las 522 páginas que ocupa *Poesía española* en el volumen IX de las *Obras completas* de Dámaso Alonso,<sup>11</sup> la teoría, que antecede o sigue a los "intentos" de aplicarla, ocupa menos de cien páginas. Los estudios en que se aplica superan las cuatrocientas.

La teoría crítica de Dámaso Alonso se apoya en dos términos fundamentales, que toma de la teoría lingüística de Saussure: "significante" y "significado". Pero altera profundamente el valor de ambos términos. No pretende el autor de *Poesía española* negar el genio de Saussure ni la fecundidad de sus innovaciones.<sup>12</sup> Pero entre el enfoque

<sup>10</sup> Es ciertamente extraño que Armando Durán, buen conocedor de los nuevos intentos de dar objetividad científica a la crítica literaria, a juzgar por la breve introducción de su pequeño libro, desconozca la obra fundamental de Dámaso Alonso, publicada dos años después que el artículo de Hatzfeld y ocho antes que el libro de Beardsley. Merece elogios, en cambio, la generosidad intelectual del autor de *Poesía española*, a quien la injusticia sufrida no le impide reconocer los méritos de la obrita de Durán y abrirle las puertas de la *Biblioteca Románica Hispánica*.

<sup>11</sup> Madrid, Gredos, 1989. Todas las referencias a *Poesía española* en lo que sigue se basan en este volumen. Y la simple indicación de páginas se hace, entre paréntesis, dentro del texto.

<sup>12</sup> En realidad, los términos *significante* y *significado* no los inventó Saussure. Ya los estoicos, en el s. III a. de C., habían establecido una distinción clara entre la forma y el sentido de las palabras, entre el *significante* (*σημαῖνον*) y el *significado* (*σημαινόμενον*). (Vid. E. COSERIU, *Die Geschichte der Sprachphilosophie von der Antike bis*

de ambos términos por el lingüista de Ginebra y la manera en que los entiende Dámaso Alonso hay un “insalvable abismo”.<sup>13</sup>

Para Saussure, los constituyentes del signo lingüístico no son una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, sino la huella que este sonido produce en la psique de quien lo oye; es una representación sensorial, que sólo por oposición al concepto puede llamarse material. El carácter psíquico de la imagen acústica, su independencia de la materialidad del sonido, se manifiesta en el hecho de que, sin mover los labios, en absoluto silencio, podemos hablar con nosotros mismos, podemos incluso recitarnos un largo poema.

En el lenguaje corriente, se suele llamar “signo” a la imagen acústica. Pero la imagen acústica es sólo una parte del signo: el “significante”. El signo lo integran el “significante” (= “imagen acústica”) y el “significado” (= “concepto”).

Otro elemento esencial de la teoría de Saussure es la “arbitrariedad” del signo lingüístico. El hecho de que al significante español *árbol* corresponda como significado el concepto de “árbol” no se debe a que entre aquel significante y este significado haya una correspondencia esencial, establecida por la naturaleza, sino a pura convención humana, al tácito acuerdo de los hablantes de la lengua española. Lo demuestra el hecho de que la función del significante español *árbol* la desempeñen en alemán *Baum* y en inglés *tree* con la misma eficacia.<sup>14</sup>

zur *Gegenwart*. Teil I, pp. 101-102). Saussure tuvo el mérito —como en lo tocante a la “arbitrariedad” del signo lingüístico— de revitalizar estos conceptos y ponerlos de nuevo en fecunda circulación.

<sup>13</sup> *Poesía española*, p. 15.

<sup>14</sup> El problema de si las palabras significan por naturaleza (*φύσει*) o por convenio (*θέσει*) es uno de los más antiguos en el estudio del lenguaje. Los filósofos griegos anteriores a Platón, y el mismo Platón en buena medida, apenas se plantearon acerca del lenguaje otro problema que el del fundamento de la significación de las palabras. Para unos, significaban por naturaleza; para otros, por convención. Aristó-

Después de resumir la doctrina saussureana, Dámaso Alonso expone sus divergencias con relación a ella.

“Significante” es, para él, tanto el sonido (físico) como la imagen acústica (psíquica), porque, en la situación normal idiomática, quien dice u oye *mesa*, emite o percibe directamente la imagen acústica, sin prestar atención al sonido; en cambio, quien oye la palabra equivalente a *mesa* en una lengua desconocida sólo percibe el sonido, que no produce en él ninguna imagen acústica. La distinción entre sonido e imagen acústica, científicamente válida, sería para la terminología damasiana una complicación inútil (p. 17).

Mucho más grave es otra divergencia. Para Saussure, el “significado” era el “concepto”, y, por consiguiente, los “significantes” eran simples portadores de conceptos. Esto le parece a Dámaso Alonso una idea sumamente pobre de la profunda realidad idiomática. Para él, los significantes no transmiten simples “conceptos”, sino “delicados complejos funcionales”. Un “significante” surge, en el hablante, de una carga psíquica compleja, formada generalmente por un concepto (o por varios, como en la metáfora o en los juegos de palabras; o por ninguno, como en las interjecciones o en ciertos vocativos), por querencias, por oscuras sinestesias. El “significado” es la carga psíquica compleja que el oyente percibe en el “significante”. “De ningún modo —advierte Dámaso Alonso— podemos considerar el ‘significado’ en un sentido meramente conceptual” (p. 18), sino atendiendo a todas las vetas que el “significante” moviliza en el entramado psíquico del oyente. El “significado” es siempre complejo, compuesto de una serie de “significados parciales”.

De igual manera, el “significante” es un complejo formado siempre por una serie de “significantes parciales” (p. 19). El “significante” ¡*Javier!*, emitido por una madre, puede no expresar ningún concepto, sino tan sólo un sen-

teles manifestó reiteradamente su convencimiento de que las palabras significaban *κατὰ συνθήκην*, “según convenio”, “por convención”. Cf. *De Interpretatione*, 16 a 19; 16 a 26-29, y *Poética*, 1457 a 10-11.

timiento o un conjunto de sentimientos, cariño, irritación, espanto, según el tono, la intensidad, la rapidez, la tensión articuladora, etcétera, con que se pronuncie. El significante *¡Javier!* no constará sólo de los fonemas que lo constituyen, sino de todas las características de su emisión.

Y lo mismo hay que decir de la frase *Era una niña encantadora*, frase normalmente cargada de concepto, pero en la que podemos no sólo oír el juicio que transmite, sino también sentir ora un ligero efluvio de ternura, ora una honda conmoción, porque al núcleo significante pueden añadirse el tono grave o agudo, su variación a lo largo de la frase, la mayor o menor rapidez en la emisión de las sílabas, la prolongación de una o varias de éstas, la intensidad articuladora de las consonantes, etc., etc. Y “*todos estos elementos*, combinados con mil matices distintos (desde un ligero subrayado que apenas se insinúa, hasta entrecortamientos, enormemente expresivos, del sollozo), *son ‘significantes’, alteran la estricta expresión conceptual, proceden de oscuras querencias del hablante, y, claro está, las significan, por la sencilla razón de que esas querencias son inmediatamente captadas, intuitas por el oyente*” (p. 20).

Todos esos elementos son “significantes parciales”, que envuelven y modifican el “significante” saussureano, es decir, la sucesión de sílabas en que se expresa el concepto, “que no es en sí misma sino otro mero ‘significante parcial’, aunque sea el más distintivo de la comunicación idiomática humana” (*ibid.*).

“Al reducir Saussure el contenido del signo al concepto, desconoce totalmente la esencia del lenguaje” (*ibid.*). La inmensa complejidad del lenguaje puede hacer, por ejemplo, que los vocablos *muchachita* y *encantadora* lleguen a significar lo contrario de lo que habitualmente significan. Si quien dice *Es una muchachita encantadora* pone en la frase una entonación especial, con mayor tensión articuladora, separando y recalcando las sílabas de *mu-cha-chi-ta*; si se detiene después como para buscar el adjetivo, y pronuncia *én-cán-tá-dó-ra*, separando y acentuando todas las sílabas, comprendemos inmediatamente que habla con iro-

nía. *Muchachita* puede significar entonces “vieja”, y *encantadora* puede querer decir “inaguantable”. Y si saca para *en-can-ta-do-ra* un tono como de falsete, y prolonga mucho la *o* de *do*, con valor casi de *u*, el hablante puede estar expresando “la especial dengosidad, toda melindres, de esta muchachita que le carga, y su modo afectado de hablar”. *Es una muchachita encantadora* puede llegar a significar entonces: “Es una vieja que finge aires de jovencita, inaguantable con aquellos dengues y aquel modo de hablar afectadísimo” (p. 23).

Las funciones afectiva e imaginativa son para Dámaso Alonso tan esenciales en el lenguaje como la función conceptual. Así sucede con la lengua de todos los días. Pero los elementos imaginativos cobran decisiva importancia en el lenguaje literario, sobre todo en el verso.

#### UN EJEMPLO DE GÓNGORA

Para ejemplificar la complejidad del “significante” en poesía, analiza Dámaso Alonso un endecasílabo de Góngora, que volverá a estudiar más adelante en este mismo libro:

*infame turba de nocturnas aves.*

Las dos sílabas *tur* (de *turba* y *nocturnas*) “evocan en nosotros especiales sensaciones de oscuridad fonética que nuestra psique transporta enseguida al campo visual” (pp. 23-24). Esas sílabas *tur* son “significantes parciales”, y nos transmiten “un significado especial, montado sobre el de *turba* y *nocturna*, y exterior, sin embargo, al significado conceptual de estas palabras” (p. 24): la sensación de oscuridad que esas sílabas producen se propaga a todo el verso. El acento rítmico, (en 4ª y 8ª), del endecasílabo cae sobre las dos sílabas *tur* y realza su valor sugestivo, proyectando sobre ellas dos intensos chorros de luz negra; “luego un acento rítmico puede también ser un significante” (*ibid.*). Las dos sílabas, pertenecientes a palabras separadas, se reinfluyen

multiplicando cada una el valor significante de la otra: forman entre las dos lo que podría llamarse un “significante distenso”, por donde se ve que la noción de “significante” no está ligada a la “palabra”. “Todo ese verso, con su ritmo, sus acentos, su vocalismo y su contenido conceptual, no es sino un complejo significante que despierta en nosotros un complejo significado” (*ibid.*).

### CONCLUSIONES

*Primera.* No se puede negar a la cara “significante” del signo lingüístico, del lenguaje, el valor de transmisor de conceptos; pero tampoco se puede identificar el “significado” con un concepto. El significado “es una intuición que produce una modificación inmediata, más o menos violenta, más o menos visible, de algunas o de todas las vetas de nuestra psique” (p. 24).

*Segunda.* Un “significante” no se identifica con una “palabra”. La unidad natural del “significante”, que es también la del “significado”, está en la “frase”, entidad idiomática de sentido completo. En el análisis, procedimiento artificial, se ve también la palabra como “signo” (= “significante” más “significado”); pero lo mismo habría que hacer con unidades más breves: sílaba, vocal, consonante, acento, variación tonal, etcétera, siempre que sean elementos expresivos. Y, en el sentido de lo mayor, también un verso, una estrofa, un poema entero, pueden ser considerados como “significantes”. “Significante” es, en definitiva, todo lo que en el habla modifica nuestra intuición del “significado”: lo mismo el acento rítmico de las dos sílabas *tur* en el endecasílabo de Góngora que la *Divina Commedia*. “Ese acento es un significante parcial levísimo; el poema, significante enormemente complejo” (p. 25).

*Tercera.* Lejos de considerar “arbitraria” la vinculación entre “significante” y “significado”, Dámaso Alonso piensa —y ésta es su divergencia mayor frente a la doctrina de Saussure— que, en poesía, sobre todo en la escrita en verso, y más aún en la lírica, o en la narrativa fuertemente im-

pregnada de lirismo, dicha vinculación es siempre motivada. Dedicó el apéndice primero de la obra a demostrar este aserto, ampliado ahora al afirmar que "la motivación existe siempre en el lenguaje" (p. 499). Concluye aceptando, con Saussure, la "arbitrariedad" del signo lingüístico, pero no su "inmotivación", porque el hablante tiene el sentimiento de la motivación. Y, si se objeta, como han hecho insignes lingüistas, que ese sentimiento es una "ilusión", debe responderse que las "ilusiones" son también hechos: "la ilusión del hablante (y del oyente) es un hecho realísimo del lenguaje, con el que la lingüística ha de contar" (p. 501).

#### FORMA EXTERIOR Y FORMA INTERIOR

Conceptos íntimamente ligados a los de "significante" y "significado" son para Dámaso Alonso los de "forma exterior" y "forma interior" del lenguaje. Le parecen imprescindibles para el estudio de la obra poética.

La "forma" es, en lo literario, equivalente al "signo" en lo lingüístico. No afecta sólo al "significante" ni sólo al "significado", sino a la relación entre ambos.

Si consideramos el "significante" como lo exterior y el "significado" como lo interior del signo lingüístico, la "forma exterior" de la obra literaria será su "significante", y la "forma interior", su "significado", pero ampliados ambos como hemos visto. Y la crítica *científica* podrá estudiar la relación entre "forma exterior" y "forma interior" de la obra literaria siguiendo el camino que va del "significante" al "significado" o el que desde el "significado" se dirige al "significante".

Observa Dámaso Alonso que todos los estudios de lingüística, incluso los suyos, toman preferentemente como punto de partida la "forma exterior". Y lo hacen así, "sencillamente, porque es lo más fácil, porque en ésta [en la "forma exterior"] se parte de realidades concretas fonéticas" (p. 27).

En los estudios basados en la "forma interior", mucho más difíciles, se trata de ver cómo la afectividad, el pensa-

miento y la voluntad creadores buscan su moldeamiento, su cristalización, en la “forma exterior”.

“El instante central de la creación literaria —concluye Dámaso Alonso—, el punto central de mira de toda investigación que quiera ser peculiarmente estilística (y no andarse por las afueras) es ese momento de plasmación interna del ‘significado’ y el inmediato de ajuste en un ‘significante’” (*ibid.*).

En *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Dámaso Alonso ha tratado de atender a la “forma exterior” y a la “forma interior” de la obra poética.

## II

### PRÁCTICA DE LA CRÍTICA “CIENTÍFICA” EN POESÍA ESPAÑOLA

El simple lector de una obra poética va de la “forma exterior” hacia su “forma interior”. Sigue un camino semasiológico; es decir, busca, a través de los “significantes”, los “significados” de la obra. Es el camino inverso al recorrido por su autor. El autor busca “significantes” para plasmar en ellos los “significados” que bullen en su interior. El suyo es un camino onomasiológico, buscador de “nombres”, de palabras, de “significantes”, para dar cuerpo a su obra. El crítico científico, mediador entre lector y autor, o entre autor y lector, debe atender por igual a las dos vías, a las dos perspectivas; debe seguir el camino semasiológico y también el onomasiológico.

#### CRÍTICOS Y TRADUCTORES

El crítico científico se asemeja al buen traductor. También éste, como el simple lector y como el crítico, sigue primero el camino semasiológico: busca el “significado” o los “significados” a través de los “significantes”, a través de la “forma exterior” de la obra. Pero el simple lector se detiene al fin de este camino de ida, y no trata siquiera

de emprender el de regreso. El traductor y el crítico, en cambio, tienen que hacer el camino de vuelta. Recorrer este camino es la tarea peculiar de uno y otro. Por eso el traductor y el crítico científico, lectores excepcionales, tienen que prestar a los "significantes" una atención mucho más intensa que la que suele prestarles el lector común. Y tienen que hacerlo así, en primer lugar, para, en cuanto es posible, captar por completo los "significados", y también para percibir todo el valor expresivo de los "significantes". El traductor necesita esa intensidad de atención doble, a los "significados" y a los "significantes", porque tiene que reproducir íntegramente, en su propia lengua, los primeros, sin añadirles ni quitarles nada, y tiene que buscar en esta misma lengua los "significantes" que mejor respondan a los del texto original; es decir, los que mejor reproduzcan sus valores expresivos.

El crítico científico se diferencia del traductor en que no necesita reproducir íntegramente los "significados" de la obra que analiza. En su "traducción" o explicación de estos "significados" puede suprimir lo que no requiera comentario, y añadir lo indispensable o conveniente para aclarar el origen, las relaciones internas y externas, la plasmación de los "significados" en los "significantes". Tampoco necesita buscar en la lengua que utiliza para su explicación de la obra "significantes" equivalentes a los de ésta; pero sí tiene que poner de manifiesto el valor expresivo de los que aparecen en ella y configuran su "forma exterior", que la caracteriza como obra de arte.

#### LOS DOS CAMINOS DE DÁMASO ALONSO

En *Poesía española*, Dámaso Alonso emprende unas veces su estudio partiendo del "significante", pero —como advierte en la carta— sin nunca olvidar el "significado", y en otras ocasiones toma como punto de partida el "significado", sin olvidar tampoco el "significante". Sigue el camino que va del "significante" al "significado" en los estudios dedicados a Garcilaso y a Góngora, mientras que, al

estudiar a fray Luis de León y a San Juan de la Cruz, avanza sobre todo desde el "significado" hasta el "significante". Digo "sobre todo" porque, en ocasiones, también en estos dos estudios toma la ruta inversa. Así, en el primero de ellos, hay un apartado entero, de más de treinta páginas, titulado "Forma exterior en Fray Luis", y en el segundo, aunque domina el análisis de la "forma interior", el crítico está pasando continuamente de uno al otro camino. Esta misma es su actitud en los estudios sobre Lope de Vega y Quevedo.

Y es natural que así sea. Porque la "forma interior", el "significado", no puede manifestarse sin "forma exterior", sin "significante", ni el "significante" puede, en general, tener valor expresivo sino en estrecha concordancia con el "significado".

#### COLABORACIÓN DE "SIGNIFICADO" Y "SIGNIFICANTE"

Que el "significado" no puede comunicarse sino a través del "significante" no necesita demostración. El "significante", en cambio, aun como simple sonido desprovisto de lo que suele entenderse por "significado", puede, en circunstancias especiales y muy propicias, por ejemplo en una canción de cuna, impresionar la psique del lector o del oyente mediante el ritmo, el timbre de las vocales, la suavidad o aspereza de las consonantes, la sonoridad de la rima, etcétera. Pero, en general, para ser eficaz, necesita el concurso del "significado".

Consideremos el prodigioso verso de Góngora, magistralmente analizado por Dámaso Alonso,

*infame turba de nocturnas aves,*

penúltimo de la segunda estrofa de la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Es un endecasílabo acentuado en cuarta y octava. Ya esto le da cierto relieve, porque la acentuación más frecuente del endecasílabo recae en la sílaba sexta. Entre los veinticuatro versos de las tres primeras estrofas de la

*Fábula*, sólo cinco llevan acento en las sílabas cuarta y octava; los otros diecinueve acentúan la sexta. “¡Los dos acentos —exclama Dámaso Alonso— han ido a caer, matemáticamente, exactamente, sobre dos sílabas idénticas: dos sílabas *tur!* Y esta sílaba *tur* con su vocal profunda y su cerrazón por la *r* es la que da contrabalanceadamente esa sensación oscura a todo el verso” (p. 273).

Sí; pero la sílaba *tur*, repetida en los dos puntos más salientes del verso, realizada por los acentos característicos de este tipo de endecasílabo, nos da esa sensación de oscuridad profunda porque esta misma sensación es la que nos produce también el “significado” del contexto. Ya los dos últimos versos de la primera estrofa nos sitúan ante una gruta amordazada, es decir, con la boca obstruida, por un enorme peñasco:

*Alli una alta roca  
mordaza es a una gruta de su boca.*

Y los cuatro primeros de la estrofa segunda puntualizan que la oscuridad y la escasa ventilación de aquella lóbrega cueva se deben, más aún que al peñasco que obstruye su entrada, a la intrincada selva que allí crece:

*Guarnición tosca de este escollo duro  
troncos robustos son, a cuya greña  
menos luz debe, menos aire puro,  
la caverna profunda, que a la peña.*

Pero donde más se acentúa la sensación de negra, densa oscuridad nocturna, es en los dos versos que preceden inmediatamente al comentado por Dámaso Alonso:

*caliginoso lecho, el seno oscuro  
ser de la negra noche nos enseña  
infame turba de nocturnas aves.*

En este cavernoso ambiente de torva negrura, la sílaba *tur* de *turba* y de *nocturnas* se carga de oscuridad siniestra, in-

tensificada aún por el adjetivo *infame*, del mismo verso, y por la gemidora tristeza y la pesada lentitud del vuelo, del siguiente:

*infame turba de nocturnas aves  
gimiendo tristes y volando graves.*

Todo esto lo vio muy bien Dámaso Alonso. Por eso acumuló adjetivos, elevados por el artículo neutro a la categoría de sustantivos, para caracterizar el "significado" de esta segunda estrofa: "Henos aquí ante lo lóbrego, lo áspero, lo enmarañado, lo inarmónico, lo de mal augurio, lo monstruoso" (p. 271).

Reflexionemos ahora sobre la sílaba *tor*, muy semejante a *tur*, e igualmente repetida y acentuada en este endecasílabo:

*volar de tórtola que torna al nido.*

Si situamos este verso en el contexto de los dos que lo preceden:

*Cruza su voz el aire estremecido,  
como en la clara luz de la mañana  
volar de tórtola que torna al nido.*

veremos que la doble sílaba *tor*, reforzada por el acento rítmico, no evoca nada oscuro, lóbrego, torvo. El primer verso sugiere una escena suavemente emotiva: esa voz pertenece a una mujer hermosa, que canta una canción de amor. Y la canta con tal dulzura y tanto sentimiento, que hasta el aire, movido por ella, se estremece. Y el vuelo de esa voz es como, en el claror de la mañana, el de una tórtola encelada, urgida a tornar al nido por la querencia de un arrullo.

Imposible, en este contexto, asociar las sílabas *tor* de *tórtola* y de *torna* con nada torvo, lóbrego, tormentoso. El vuelo de la tórtola, y el de la voz cantora, es un trazo de luz

que agita y estremece suavemente el aire, quizá también el alma de algún lector sensible.

#### DÁMASO ALONSO, MAESTRO DE LA CRÍTICA CIENTÍFICA

Hemos visto que ni el "significado" puede manifestarse sin previo moldeamiento en un "significante", ni el "significante", en general, impresionar al lector o al oyente como mero sonido, sin la eficaz colaboración del "significado". Por eso Dámaso Alonso sigue, en su crítica científica, los dos caminos: el que, partiendo del "significante", de la "forma exterior" de la obra literaria, penetra hasta su "forma interior", hasta su "significado", y el que desde la "forma interior" aflora en el "significante". Aunque de sentido inverso, los dos caminos son paralelos. Y los hallazgos conseguidos al andar por uno facilitan la exploración del otro.

Dámaso Alonso, con finísima sensibilidad y atención suma, siguió las vueltas y revueltas, subidas y bajadas, de los dos caminos por vastos territorios de nuestra literatura y por zonas muy importantes de literaturas ajenas. Si en casos determinados mostró predilección por uno de los dos caminos, lo hizo guiado por su poderosa intuición, por esa intuición que, según expuso él mismo, guía al investigador del estilo y le señala la perspectiva más fértil para el estudio de cada poeta, para el análisis de cada poema.

Por esa intuición sagacísima, y por haber sido el primero en iluminar la crítica literaria con las doctrinas, revisadas y ampliadas, de la lingüística moderna, Dámaso Alonso es nuestro gran crítico científico, fundador y maestro de la Estilística del futuro.

VALENTÍN GARCÍA YEBRA

Real Academia Española, Madrid.